

# a-chroniques

benoist bouvot

musique

## Lecture à vue

De l'apprentissage de la musique et de son idiome graphique, nous avons souvent l'image d'une partition faite de ces signes précis qui indiquent la hauteur et le temps : la note.

L'interprétation, valeur définitive de l'appréciation sensible de l'œuvre, reste la part faible de cette notation. Aussi loin, aussi précises que possible les partitions se trouvent enfermées dans l'évidence d'un paradoxe liminaire : la musique écrite, comme toutes les formes vivantes liées à notre perception, est emmenée par le devenir.

Impossible donc de se baigner deux fois dans la même œuvre, si l'on exclut la reproduction phonographique, ouvrage mécanique de l'image musicale.

Dans cette épreuve du réel, les compositeurs ont tenté de trouver des formes claires pour transcrire leur musique, cette parole intérieure, le fantôme de retrouver le sentir et l'idée de celle-ci. Mais c'est dans l'ombre de leur pratique qu'ils ont dû se rendre à l'évidence, l'idée et la sensation n'habitent notre langue qu'a posteriori, aussi abstraites soient-elles.

La place d'une autre forme de notation musicale soulève ainsi les problèmes fondamentaux de la pratique elle-même, son essence, sa qualité antique. Au-delà de la force de l'histoire orale de la musique, la volonté même de son inscription s'étend en ouvrant une nouvelle forme à son exécution.

## De quoi la partition est-elle l'image ?

Le rapport à une image du son, l'extension du domaine sonore dans l'univers de l'oreille, attaché à nos inventions quotidiennes, comme au bruit des villes (les machines futuristes de Russolo par exemple), sont autant de données qui mettent côte à côte le compositeur et l'exécutant dans une relation inclusive. C'est un regard commun dirigé sur l'écriture qui se perd dans l'antérieur/postérieur du son, le bruit modifie alors la notion de temps musical jusqu'à replacer l'alternance consonances/dissonance sur un autre mode, la succession apparition/silence.

C'est aussi la place de l'invisible face à notre instrumentarium qui donne ici l'ordre des nécessités. Afin d'éviter les chemins appliqués d'une pratique de référence et pour ne pas rester dans la présupposition d'une musique présente, on fouille jusque dans les impasses. Le graphisme musical, quand il s'éloigne de la simple extension de la partition traditionnelle et qu'il dépasse les notes d'intention, même subjectives (Satie), connaît autant de formes que de créateurs, autant de relations possibles aux fréquences, à leurs timbres, leur apparition, leur disparition, qu'à leur traduction visuelle.

Il s'agit bien moins de faire passer une singularité dans un langage commun, que de structurer un idiolecte préhensible pour une conscience musicale. Passer de l'esprit d'une sensation musicale à sa possibilité avec l'aide d'une image.

Ce que le système d'écriture, hérité de Guido d'Arezzo, voyait comme la retranscription la plus précise possible de la volonté du compositeur, est renversé par la place que prend l'exécutant dans la partition graphique, ainsi la mise à disposition gratuite de ses propres partitions par Pauline Oliveros n'est pas anodine.

La teneur évocatrice de telles partitions peut être d'une précision et d'une exigence sans commune mesure, en précisant les gestes musicaux jusque dans le détail. Mais plus important encore, le trait n'est pas nécessairement soumis à la simple temporalité linéaire d'une lecture de gauche à droite, puisqu'il peut être spatialisé autrement, se projetant sur l'espace ouvert, la surface plane de la feuille, présence d'un hypertexte tissé de multiples possibilités de lectures.

La place de la nuance subjective y est primordiale, l'image d'un procédé musical représente alors la seule forme tangible de ce qui ne peut exister qu'une fois, et le désir d'entendre sa manifestation sonore dans un temps qui, au-delà de la simple donnée métronomique contrebalancée par un rubato appréciable, peut être renvoyé au processus du son en lui-même. Les rapports entre la lecture et l'exécution sont bouleversés, portés par l'extension des possibilités de la durée d'une note ou d'un son, relevant des incorporations contemporaines de multiples sources sonores souvent liées à l'électricité. La durée s'impose comme la mesure intime de l'instrumentiste.

D'un autre côté, cette forme graphique d'intonation musicale peut se prévaloir d'une accessibilité totale, offrant un langage applicable par le plus grand nombre, comme Cornelius Cardew l'imaginait avec *le scratch music orchestra*. Cette direction visuelle n'est pas un terrain univoque, plusieurs paroles y trouvent sens, on peut y entendre celle d'un partage de l'acte musical étendu. La partition graphique se présente comme l'interprétation sonore d'une image, qu'elle fasse référence aux codes musicaux habituels ou qu'elle ne soit que la sensation de symboles singuliers. Ce geste peut demander la plus grande précision ou être bercé de moments aléatoires, double posture si adroitement menée par Barry Guy. L'image invoque une technique particulière ; elle est l'image de l'instrumentiste appelée par le compositeur, presque le témoignage de l'impossibilité d'écrire, face au plaisir de demander, comme un autre chant du signe.

Qu'elle effraie par son exigence, ou qu'elle séduise par son accessibilité, cette représentation du désir musical marque le vingtième siècle d'une question insoluble qui voit bien plus loin que la simple pratique instrumentale, de quelle parole sommes-nous l'image ?

« On peut voir celui qui regarde, mais pas entendre celui qui écoute. » Marcel Duchamp